

Rumbeando en los juzgados: dinámicas intertextuales y problemática legal en Aserejé

Fouce, Héctor

Resumen

Esta comunicación propone estudiar las dinámicas intertextuales a partir de la canción Aserejé, articulada en torno a una referencia a unos de los primeros éxitos del hiphop, Rapper Delight. Si bien esta referencia pasó desapercibida para buena parte de los oyentes que hicieron de Aserejé un éxito mundial, no fue así para los propietarios de los derechos de propiedad intelectual del mencionado tema de hiphop, que pleitearon contra el autor. La comunicación pretende articular dos aspectos diferentes de la relación entre textos: una perspectiva semiótica relacionada con las dinámicas intertextuales y otra legal relacionada con la propiedad intelectual. Utilizaré las herramientas del análisis del discurso para demostrar que sólo a partir de conceptos semióticos es posible dar sentido a conceptos legales como “cita” o “transformación”. El objetivo es articular herramientas de análisis que den contenido a los preceptos legales, es decir, iluminar con la reflexión teórica algunos aspectos centrales de la legislación sobre propiedad intelectual.

Palabras clave: Intertextualidad, música popular, propiedad intelectual, parodia

Introducción

En los últimos años, el concepto de intertextualidad ha saltado de los estrechos márgenes de los textos especializados en semiótica y estudios culturales a los textos generalistas. Cabe recordar, a modo de ejemplo, que cuando la popular presentadora Ana Rosa Quintana fue acusada de haber copiado párrafos enteros de la escritora Danielle Steel en su novela Sabor a hiel, intentó excusarse argumentando que no era un problema de plagio, sino de intertextualidad (como si el segundo término no formase parte del primero).

Esta peculiar relevancia popular de un concepto semiótico se da en un contexto cultural y social particular, que Castells (1997) ha denominado capitalismo informacional. En el campo musical, el auge de la tecnología digital ha facilitado enormemente el uso de textos ya existentes para crear nuevos textos, configurando estilos como el hiphop y la electrónica, que marcan las últimas décadas (véase Fouce 2010). Al mismo tiempo, asistimos a una implacable ocupación de todos los espacios sociales por parte de las dinámicas de ganancia del capitalismo (Rendueles 2013) que, en el terreno de la creación, se manifiesta en la constante expansión de las normas de la propiedad intelectual. La música popular contemporánea se configura así como un espacio de creciente tensión entre prácticas musicales que se fundamentan en dinámicas intertextuales, que abogan por la idea de que un texto no es una isla, en un contexto normativo que refuerza el concepto clásico de autor y la individualidad del texto como un objeto cuyo uso y transformación requiere de autorización explícita.

Sin duda, el uso de textos ya existentes como base para la creación musical no es un fenómeno estrictamente contemporáneo. La cita, la versión o la parodia forman parte de géneros tan diversos como el jazz y el flamenco, el rock’n’roll o las chirigotas y murgas carnalescas. Pero estas dinámicas intertextuales se han convertido en objeto de discusión en el espacio público cuando han comenzado a formar parte de una economía de la cultura que mueve ingentes cantidades de dinero. Para cualquier autor, el uso de un fragmento de una obra propia en otra ajena que logre un éxito masivo en el mercado es una oportunidad para hacer valer el contenido

patrimonial de sus derechos de autor y lograr participar de una parte del beneficio del hit mundial.

Este es el caso de la canción Aserejé, una de las canciones de más éxito mundial (número uno en las listas de la mayoría de los países de Europa, incluido el Reino Unido, misma posición en Canadá, Argentina y México, número 5 en Australia y Japón, líder de los charts latinos en EEUU). La canción hacía una clara referencia, en su estribillo, a uno de los primeros éxitos mundiales del hip-hop, *Rapper's Delight*, interpretada por Sugarhill Gang. Los propietarios de los derechos de ese tema demandaron por vía judicial al autor del tema, alegando que Aserejé hacía un uso indebido de sus derechos. En el juicio, en el que tuve ocasión de participar como perito de una de las partes, se escucharon las opiniones de diversos expertos, buena parte de ellos musicólogos, en lo que fue una curiosa mezcla de conceptos musicales, semióticos y jurídicos. El juzgado terminó desestimando la demanda y las partes llegaron a un acuerdo extrajudicial para evitar elevar el caso a instancias superiores, pero dejó a las claras que, cada vez con más frecuencia, lo que eran sesudos problemas patrimonio de especialistas, bien jurídicos, bien semióticos, se han convertido en cuestiones que interesan y afectan a un número creciente de creadores, oyentes y ciudadanos.

Aspectos legales de la intertextualidad

La Ley de propiedad intelectual (LPI) española, de manera similar a las de otros países del entorno, atribuye a los autores “la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra” (art.2). Estos derechos de explotación atañen a la reproducción, la distribución, la comunicación pública y la transformación de las obras. Por transformación la ley entiende la “traducción, adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente” (art.21)

Estos derechos de los autores no son ilimitados, ya que la ley admite ciertas cortapisas, señala actividades y acciones que los autores no pueden impedir realizar con sus obras (aunque en algunos casos esas prácticas den lugar a una obligación de compensación económica). El título 3.2 de la LPI está dedicado en su integridad a estos límites, entre los que os interesa especialmente, en lo que concierne al objeto de estudio de este artículo, los límites de la cita y la parodia.

El artículo 32 señala que “es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada”. El límite de cita, por tanto, sólo es aplicable a los usos consagrados en la tradición académica y limita sus usuarios, además, a profesores e investigadores. Obsérvese que esta redacción deja fuera de la ley, por ejemplo, la práctica habitual de abrir los libros con un par de líneas de otra obra que, de alguna manera, han servido de inspiración o guía al trabajo. Y coloca la cita, de forma radical, fuera del mundo del arte: las infinitas reelaboraciones del *Guernica* de Picasso o de la sopa de Warhol son, por tanto, obras ilícitas. Del mismo modo, cuando un músico de jazz o de rock introduce en un solo unas cuantas notas que claramente pertenecen a otra composición está en los márgenes de lo legal (intensificada por la imposibilidad de atribuir además el origen de esa cita, que funciona como un guiño a la comunidad hermenéutica de oyentes de un estilo concreto).

Otra práctica intertextual que la ley elimina del control del autor es la parodia. El artículo 39 señala que “no será considerada transformación que exija consentimiento del autor la parodia de

la obra divulgada, mientras no implique riesgo de confusión con la misma ni se infiera un daño a la obra original o a su autor". Merece la pena señalar un par de complejidades que introduce esta redacción. En primer lugar, la ley no define en ningún momento qué es una parodia (en general, la LPI es parca en este sentido: ni los conceptos centrales de autor y obra merecen una definición). En segundo lugar, parece difícil imaginar una parodia en la que tanto la obra como el autor no sufran daño y en la que, además, no haya riesgo de confusión con el original, ya que precisamente la fuerza expresiva de la parodia radica en ambos aspectos. Este extremo se hace más confuso todavía al profundizar en la jurisprudencia nacional, ya que esta distingue dos formas de parodia: una dirigida al objeto (target) y otra que ubica la parodia de una obra como un medio (weapon) para satirizar un objeto ajeno a la obra original. Sólo la primera, precisamente la que se ocupa de satirizar la propia obra, es merecedora de la protección del límite, mientras que la parodia weapon (de la que las chirigotas y murgas carnalescas son un perfecto ejemplo) requeriría de la autorización del autor al ser considerada una transformación.

El uso de la parodia en Aserejé

A la luz de las consideraciones jurídicas, no tiene sentido alegar ante un tribunal que la inclusión de una referencia a *Rapper's Delight* en el estribillo de *Aserejé* es una cita. Sin embargo, no parece discutible que esta es la consideración que un análisis semiótico haría en sentido estricto. Puesto que en esta ocasión nos interesa poner las herramientas del análisis semiótico y cultural al servicio de una argumentación jurídica, es necesario utilizar el concepto de parodia para defender la legalidad de la canción.

¿Por qué el uso de *Rapper's Delight* en *Aserejé* es paródico? Porque a pesar de reconocer la canción, el oyente sabe que no está oyendo la versión original, sino una versión modificada. No son los afroamericanos del guetto de Nueva York los que cantan, sino un flamenco andaluz. Y no usan el slang inglés propio de los barrios, sino un galimatías extraño que ilustra el desconocimiento del idioma original. Frente a la competencia cultural del negro del guetto, que presume de una forma personal de hablar que sólo entienden los que son social y culturalmente como él, de su mismo grupo cultural, en *Aserejé* asistimos al espectáculo de la incompetencia, del desconocimiento del idioma, de la burla a través de un personaje que no se arredra ante sus carencias y que canta a pesar de hacerlo sin sentido. Estamos, por tanto, frente a un texto musical modificado, pero que hace resonar claramente el original; ese eco es distorsionado, se utiliza para cambiar el sentido original de la letra y darle un componente burlesco, lúdico y crítico.

La RAE define parodia como "cualquier imitación burlesca de una cosa seria". En lo musical la parodia sería "la imitación burlesca de una música seria o aplicación de una letra burlesca a una melodía seria". Más allá de esta definición operativa, hay que considerar, como explicó Bajtin, que "el discurso de la parodia puede ser muy variado. Se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o individualmente ajena de ver, pensar y hablar. Luego, la parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar tan solo formas verbales superficiales así como los distintos principios profundos de la palabra ajena. Además, el mismo discurso paródico puede ser utilizado de diferentes maneras por el autor; la parodia puede ser el fin en sí misma, pero también puede servir al logro de otros principios positivos" (Bajtin, 1986, 270)

La parodia es hoy por hoy uno de los elementos centrales de lo que se ha dado en llamar cultura postmoderna. Hutcheon (1987, 185) defiende que, en nuestra cultura contemporánea, "el peso colectivo de las prácticas paródicas sugiere una redefinición de la parodia como una repetición con distancia crítica, que permite señalar irónicamente la diferencia en el mismo corazón de la similitud", lo que enlaza precisamente el cambio y la continuidad cultural.

Puesto que esta dinámica de re-creación a partir de materiales ya existentes está en la base de toda dinámica cultural, el legislador ha defendido la parodia como excepción al derecho del autor, poniendo la libertad de expresión y el acceso a la cultura sobre estos derechos. En términos de Bajtin (1986), la vida cultural transcurre siempre en las fronteras entre lo propio y lo ajeno, en el diálogo con lo diverso.

El elemento básico que define la parodia es que “el propósito del autor y la finalidad ajena... están orientados de un modo distinto” (Bajtin, 1986, 271). Se utiliza el texto del otro con intenciones que divergen de las originales: puede ser meramente burlesca o destructiva, como señala la RAE, pero también se puede utilizar para retratar tipos sociales, prácticas culturales o hábitos en un tono lúdico.

La distancia crítica que refiere Hutcheon es equiparable a lo que Bajtin ha llamado extrañamiento: este es un efecto que se produce en relación a la objetivación de la lengua ajena, cuando esta es mostrada como una cosa, algo totalmente extraño al modo de expresarse y al universo de sentido de quien la muestra. “Esta objetivación puede realizarse por medio de la cita entrecomillada o en la forma del discurso directo o sin citar explícitamente ningún otro locutor, y aparece por ejemplo en ciertas formas de parodia” (Peñamarín, 1989).

“En la parodia, el autor habla mediante la palabra ajena pero introduce en tal palabra una orientación de sentido totalmente ajena” dice Bajtin (1986, 270). Las voces aparecen aisladas y divididas por la distancia –el significado original es incomunicable para el Diego que farfulla su galimatías- y se contraponen –hay una clara diferenciación entre el que sabe lo que dice en el original y el que no lo sabe en Aserejé-.

La parodia requiere, pues, de un texto que es dos a la vez: el original, que debe ser reconocido para que exista parodia, y la reelaboración. En palabras de Bajtin, “la palabra de tal discurso es, en especial, bivocal. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del hablante y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. (Bajtin, 1989, 142). El oyente está escuchando al tiempo el *Rapper's Delight* y la forma distorsionada de cantarla que tiene Diego, el protagonista de la letra de la canción, ese “gitano rastafari español que se cree un rapero y canta el estribillo del *Rapper's Delight* (...) Como no entiende la letra en inglés, canta una aproximación fonética en un español carente de sentido” (Gil, 2004)

La parodia moderna no es tan directa como la del medievo, cuando se constituye en práctica cultural habitual. La parodia moderna no se usa ya sólo para criticar la seriedad y dogmatismo de los grandes discursos, como el religioso, en buena medida porque estos han perdido vigor y presencia social. Ahora la parodia se usa para satirizar a los individuos, sus acciones y prácticas y los tipos sociales que por extensión representan. Como ha señalado Peñamarín (1989), “a la función central y a la riqueza de la parodia medieval... sucede en la época moderna una parodia marchita... pues la rígida jerarquía entre lenguas, formas y estilos ha sido sustituida por una vida lingüística relativamente libre y democrática”. La sociedad en la que vivimos ha interiorizado profundamente el discurso democrático, así que es difícil criticar abiertamente la ignorancia de alguien sin resultar ofensivo. Es por ello que la única forma de criticar la falta de pericia en el manejo de la lengua inglesa que subyace en la historia de Diego –impericia compartida por muchos, lo que convierte al protagonista en prototipo social- sin caer en la pedantería o en un tono de aristocracia cultural es hacerlo de forma graciosa, es decir, por medio de la parodia.

El creador de la canción enfatiza esta burla hacia la ignorancia del inglés cuando cuenta en una entrevista el origen del tema: “Las niñas son bilingües, así que se dedicaban a preguntarme cosas y se cachondeaban de mí. Se reían por los suelos, porque yo hablo fatal” (Gil, 2004) Un

comentario sobre la canción señalaba que “consciente de las dificultades que muchos hispanoamericanos tienen con el inglés –y quizás con cierta ironía- el Aserejé es algo así como la transcripción fonética del estribillo de aquel tema” (Gil, 2004).

Como señala Llisteri (2014), “el sistema fonológico de una lengua es como una criba a través de la cual pasa todo lo que se dice... Las personas se apropian del sistema de su lengua materna y cuando oyen hablar otra lengua emplean involuntariamente para el análisis de lo que oyen la criba fonológica que les es habitual, la de su lengua materna”. Pero en esta ocasión la confusión es voluntaria en el nivel del creador, aunque no en el del personaje, produciendo de este modo el efecto cómico.

El efecto es el mismo que cuando el personaje de Pazos en la película Airbag utiliza constantemente frases erróneas, como “nadar en la ambulancia” en lugar de “nadar en la abundancia”. El espectador percibe como crítica a la ignorancia del personaje lo que este pretende que sea una muestra de riqueza de vocabulario. Y en esa crítica, y en doble nivel de articulación autor-personaje-espectador, radica lo divertido de la situación. La parodia exige que el intérprete y el oyente compartan un conocimiento superior sobre la forma de funcionar del texto: hay una parte muy importante del significado que no está en el material textual, sino en las condiciones contextuales de complicidad entre los que participan en la comunicación. En Aserejé, lo que podría ser una muestra de ignorancia se convierte en fuente de comicidad. Se impone un distanciamiento crítico al tiempo que se repite, de forma distorsionada pero identificable, la canción original: es decir, se dan los dos elementos necesarios para que sea una parodia.

“A menudo se recurre... a las construcciones audaces, a veces totalmente imposibles, para repetir de alguna manera un fragmento de nuestro interlocutor y para darle un matiz irónico”, señalaba Spitzer (en Bajtin, 1986, 272) en su análisis del uso de la palabra ajena. Traducir de este modo la letra del original revela un nivel de audacia e imposibilidad que impiden que el texto resultante sea tomado en serio, introduciendo la distancia y el extrañamiento característicos de la parodia.

Hay que señalar que esta imagen del ignorante que no sabe el alcance de lo que dice es un elemento clásico de la cultura popular directamente relacionada con la parodia. Como señala Bajtin (1988, 234) “la tontería es profundamente ambivalente: tiene un lado negativo: rebajamiento y aniquilación y un lado positivo: renovación y verdad. La tontería es el reverso de la sabiduría, el reverso de la verdad. Es el reverso y lo bajo de la verdad oficial dominante; se manifiesta ante todo en una incompreensión de las leyes y convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. La tontería es la sabiduría licenciada de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial y también de sus preocupaciones y de su seriedad”

El elemento lúdico de la parodia

Esa liberación de las normas, que se da en el plano formal –el desprecio por el uso correcto del inglés- y social –el juego que el compositor organiza con sus hijos- para crear la letra enfatiza otro elemento central de la parodia, que es su tono lúdico. Explicar Aserejé en términos de “recreación cacofónica” o “galimatías”, el resultado de cantar muy rápido, meramente fonética sin atención al significado, como se señaló en la vista oral, remite a juegos de lenguaje como el trabalenguas, que se basan en el efecto divertido del mero sonido de las palabras, o las tarabillas y glosolalias.

En este sentido, los juegos fonéticos de Aserejé enlazan con la tradición flamenca bien conocida tanto por el autor de la canción (compositor y productor en discos de Vicente Amigo, José Mercé,

Niña Pastori, Remedios Amaya...) como por las intérpretes (hijas del guitarrista flamenco El tomate, de ahí el título de su disco).

La glosolalia es definida como los juegos vocales que se realizan sobre determinadas sílabas (Núñez y Gamboa, 2007). Su uso ha sido constante en la música española desde el siglo XVIII, como onomatopeyas que suelen imitar otros instrumentos. El DRAE la define como un "lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, propio del habla infantil, y también común en estados de trance o en ciertos cuadros psicopatológicos". La significación está presente más en el significante meramente acústico que en el significado que puedan acarrear. Temas tan conocidos como el Porompompero de Manolo Escobar o Achilipú de Dolores Vargas "la Terremoto" han basado su éxito popular en el uso extensivo de este recurso.

Si lo esencial de la parodia es un cambio desde la seriedad de la obra parodiada al tono cómico de la parodia resultante, resulta obvio que cantar una panoplia de sonidos, que en su momento tuvieron significado, como mero ruido vocal subvierte la seriedad original. Donde había significado, ahora hay caos. Donde había reglas, ahora no las hay. Donde había un conocimiento idiomático, ahora hay simplemente balbuceo. Es decir, la seriedad ha sido reemplazada por el jugueteo casi infantil con el lenguaje, ahora convertido en mera materia sonora. No podemos olvidar que, durante mucho tiempo, la cultura occidental castigó duramente este uso del lenguaje no ligado al significado: consideraba pecado y ofensa la voluptuosidad del mero sonido. Es por ello que la Iglesia codifica la forma correcta de cantar en los templos y nace el canto gregoriano.

Parodia: Acciones individuales y tipos sociales

Durante el juicio, se alegó que Aserejé no hace burla de ningún personaje en concreto, lo que es discutible. El Diego que protagoniza la letra es identificable con algún personaje concreto de la ciudad del compositor, como él mismo ha señalado. Además, ese personaje sobre el que se hace burla sirve para parodiar una práctica cultural habitual y un tipo social.

Rapper's Delight aparece como paradigma del rap, un estilo de gran éxito popular incluso en países o grupos sociales que no tienen capacidad alguna para entender sus letras, que son al tiempo el material literario y el soporte rítmico y musical de la canción. Al haber sido el primer gran éxito de este estilo a nivel mundial es más conocido y recordado que otros temas del mismo estilo que, poco después, comenzaron a inundar las emisoras de radio y las tiendas de discos. Al haber tanta abundancia de referencias es obvio que la inserción en la memoria social es menos relevante. Pero cuando escuchamos por primera vez *Rapper's Delight* era algo que nunca se había oído, y ese ingrediente novedoso lo convirtió en paradigma del estilo hiphop. Como señala la crítica cultural contemporánea, el lenguaje habla por nosotros, nos muestra como miembros de un grupo, de una cultura, modelados por valores, prácticas, "puntos de vista, valoraciones y acentos ajenos" (Bajtin, 1989, 95). La parodia no tiene que referirse solamente a una persona concreta o una obra, sino que puede tomar como base de su re-elaboración una práctica cultural socialmente establecida.

Tal es así que el uso de transcripciones fonéticas inventadas en lugar de la correcta letra en inglés ha sido retratado de forma paródica varias veces. El disco recopilatorio *Ñ*. Los éxitos en español se publicitaba por medio de unos spots protagonizados por personajes que tarareaban retahílas sin sentido. En uno de ellos (<http://youtube.com/watch?v=SJWU5YG29Ug>), un autobús lleno de jubiladas cantaba a voz en grito algo que debía ser el Sex bomb de Tom Jones, mientras que al conductor hacía de solista. El anuncio terminaba con el slogan "Para los que les gusta saber lo que cantan, vuelve *Ñ*, el triple disco con los éxitos del año". La notable divergencia entre el sentido erótico de la letra y el grupo de ancianas provocaba el efecto paródico.

Unos años antes, el Renault Clio (<http://youtube.com/watch?v=WkvnjyZ47y8>) se anunciaba con un spot en el que un aburrido camarero barría el bar al tiempo que de vez en cuando gritaba "Geropaaa". Al dar cierta hora, salía a la carretera a ver pasar un coche que cruzaba a gran velocidad; lo único que alcanzaba a escuchar era el imperativo "Get up" (Geropaaa, en su limitada escucha) con el que James Brown inicia Sex Machine. El anuncio fue un éxito tal que abundaron las imitaciones en formas de videos caseros.

En ambos casos, la parodia no se relaciona con el autor de la canción ni con el contenido de ésta, sino con la propia práctica de "traducir" lo que se oye, volcada en un tema suficientemente relevante y conocido. De nuevo, hay que recordar que la parodia requiere del conocimiento compartido, entre emisor y receptor, del texto original. De este modo, recurrir a un tema representativo como *Rapper's Delight* asegura que la comunidad cultural capaz de captar el sentido lúdico de la parodia es suficientemente amplia para tener cierta relevancia (como certifica el extraordinario éxito popular del tema). Pero, como señala el filósofo Jürgen Habermas (cit. en Peñamarín, 1989, 24) en su Teoría de la acción comunicativa, "el acceso a una cultura extraña solo es posible realizando una traducción cultural entre ella y la cultura propia". Peñamarín (1989, 24) enfatiza esta idea: recurrimos a estas traducciones, a menudo imperfectas, "para la comprensión no solo de los modos de pensar y actuar ajenos, sino también de nuestras propias experiencias". Y la de querer cantar una canción en una lengua ajena desconocida, y hacerlo a pesar de la ignorancia del código, por el mero placer de vocalizar, es una experiencia conocida por cualquier oyente de música popular.

Simon Frith ha enfatizado que las letras de las canciones "no giran en torno al contenido, sino en torno a la expresión" (Frith, 1996, 164). Lo expresivo implica más el aspecto corporal, la vocalización y el grito, que el sentido final de las palabras. De ahí lo común de esta práctica musical liberada de reglas; y, al ser habitual, es posible construir una parodia en la que los oyentes se sientan involucrados, participen del juego comunicativo que implica aportar elementos de sentido que no están en el texto sino en el conocimiento social compartido.

Conclusiones

La parodia se define no solo por su sentido burlesco, sino también por ser una repetición con distancia crítica. La parodia pone en contacto dos temas: el parodiado y el resultante. Es necesario que se reconozca, a pesar de las variaciones, el tema original para que sea posible reconocer que el resultante es una parodia del primero. La parodia tiene, por tanto, un elemento de cambio y otro de continuidad. Que Aserejé inserte en su estribillo un fragmento modificado de *Rapper's Delight*: es un elemento necesario para que se produzca la parodia.

Al escuchar Aserejé, el oyente sabe que no está oyendo la versión original, sino una versión modificada. No son los afroamericanos del gueto de Nueva York los que cantan, sino un flamenco andaluz. Y no usan el slang inglés propio de los barrios, sino un galimatías extraño que ilustra el desconocimiento del idioma original. En el tema parodiado, el intérprete negro exhibe su conocimiento de un peculiar registro de la lengua, el de los guetos negros, reelaborado y mezclado con los acentos de las múltiples culturas que lo habitan. Frente a esa exhibición de competencia lingüística, ajena a la norma culta, el Diego que canta la canción en los bares despliega meramente su capacidad expresiva y el disfrute de la pura sonoridad. Queda así patente la ignorancia que el protagonista de la letra tiene de la canción, haciendo burla de su pretensión de ser moderno y cosmopolita.

El recurso a transformar letras en inglés en meros galimatías, con resultado paródico, ha sido utilizado tanto en la tradición musical como en publicidad en diversas ocasiones, de forma paródica. Puesto que Aserejé recurre al mismo juego, se refrenda la intención paródica de este

tema. Al fonetizar la letra original en inglés se altera el sentido original que tenía en *Rapper's Delight*, se separa de su contexto comunicativo y se crea un nuevo universo de sentido, que obliga al oyente a entender el estribillo como prueba de la ignorancia petulante del protagonista de la canción.

El personaje ignorante que no dice más que tonterías, como el Diego que farfulla una incomprensible retahíla en *Aserejé*, es un recurso habitual en la producción paródica. Se conecta, de este modo, personajes individuales con prácticas sociales conocidas por la mayoría del público: el sentido final de la canción se fundamenta en que la gran mayoría del público de música popular ha cantado alguna vez temas en inglés sin conocer su significado y, a menudo, simplemente imitando su sonoridad. De este modo, existe un conocimiento social compartido que es movilizado como parte del contexto de la comunicación. La parodia se basa precisamente en que autor y oyente acuerdan, implícitamente, distanciarse del entusiasmo del Diego que fonetiza el estribillo de *Rapper's Delight*. Ese acuerdo tácito, no expresado en el texto sino en la relación comunicativa, es la base de toda parodia

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica.
- Bajtín, Mijail (1988): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza,
- Bajtín, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus
- Castells, Manuel (1997): *La era de la información, Volumen 1. La Sociedad red*. Madrid: Alianza
- Fouce, Héctor (2010): "Textos complejos en contextos turbulentos. Los géneros musicales postmodernos en la era del copyright" en G. Abril (ed) *El cuarto bios. Estudios sobre comunicación e información*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 147-158.
- Frith, Simon (1996): *Performing rites*. Oxford: Oxford University Press
- Gil, Pablo (2004) "El buscavidas" *La Luna de Madrid*, 250 [<http://www.elmundo.es/laluna/2003/250/1072795130.html>, consultado el 10/01/2014]
- Hutcheon, Linda (1987) "The politics of postmodernity. Parody and history" *Cultural Critique* 5, pp. 179-207.
- Llisteri, Joaquín (2014) "Fonética y adquisición de segundas y terceras lenguas" [http://liceu.uab.es/~joaquim/applied_linguistics/L2_phonetics/Fonetica_L2.html, consultado el 10/01/2014]
- Núñez, Faustino y Gamboa, José Manuel (2007): *Diccionario de Términos del Flamenco*. Madrid: Espasa Calpe
- Peñamarín, Cristina (1984): "Lo dialógico en el lenguaje. O de cómo el lenguaje vino a perturbar nuestras ideas sobre la comunicación". *Revista de Ciencias de la Información*, 1, pp. 115-126
- Peñamarín, Cristina (1989): "Ironía y violencia". *La balsa de la medusa*, 10-11, pp.23-51
- Pérez Bes, Francisco (2008): "Aproximación a la figura de la parodia en el derecho de la propiedad intelectual" en Macías, A y Hernández, M.A (eds) *El derecho de autor y las nuevas tecnologías*. Madrid: La Ley, pp.2122-2140
- Rendueles, César (2013): *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing